الرواية والمعرفة



مصطفى الضبع[1]

البريد الإلكتروني: eldab3@gmail.com

(1) أستاذ دكتور في البلاغة والنقد. عمل في جامعات مصر والمملكة العربية السعودية، وهو حاليًّا أستاذ البلاغة والنقد في كلية الآداب بجامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، بالمملكة العربية السعودية. معنيٌّ بالدراسات النقدية، والعمل الببليوغرافي، ومن مؤلفاته: «استراتيجية المكان»، و«ببليوجرافيا نقد الرواية».

The Novel and Knowledge

Abstract:

The knowledge of the novel, its source, types, levels, the knowledge unit, and the effecence and t of its pres eloquence. This study aims to focus on the knowledge of the novel being a narrative thread indispensable for every novel, out of which an art criterion can be created and make it eligible for judging texts to reach eloquence, and as an aesthetic criterion that is not based on presenting abstract pleasure, but rather the narrator keens on balancing the narrative elements to achieve his work. The novel is not a free text aims at bringing pleasure as much as it aims to employ this pleasure for the benefit of humanity. This study deals with the knowledge of the novel and finding out its spaces, providing a knowledge device eligible for reading the novel texts in terms of knowledge and the answers to the questions cloud the recipient mind. In an intended sequence, the study presents its contents: The concept of knowledge, types of knowledge, knowledge unit, obtaining knowledge unit, knowledge circle, text experiences, and the power of knowledge.

Keywords:

Narrative, Knowledge, Novel, Objects, Theme.

الرواية والمعرفة

ملخص:

حول المعرفة في الرواية، مصدرها وأنواعها ومســتوياتها، والوحدة المعرفية، وكيف تحقق حضورها وبلاغتها، تستهدف هذه الدراسة أن تقف على المعرفة في الرواية بوصفها نسيجا سرديًا لا تخلو منه رواية فنية واحدة مما يجعل منه معيارا فنيًا صالحا للحكم على النصوص وقدرتها على تحقيق بلاغتها، وبوصفها معيارا جماليًا لا يقوم على تقديم المعرفة الجافة المجردة من المتعة، وإنما يحرص الســارد على تحقيق التوازن بين العناصر السردية تحقيقًا لمنتجه.

الرواية ليست نصًا مجانيًا يستهدف تحقيق المتعة بقدر ما يستهدف توظيف المتعة لتحقيق المنفعة الإنســانية، والدراسة بحث في المعرفة الروائية وعنها استكشافًا لمساحاتها وتقديمًا لجهاز معرفي يصلح لقراءة النصوص الروائية من زاوية ما تقدمه من معرفة وما تجيب عنه من أسئلة تراود خيال المتلقي.

في تسلسل مقصود تقدم الدراسة مادتها: مفهوم المعرفة– أنواع المعرفة– الوحدات المعرفية– تلقي الوحدة المعرفية– دائرة المعرفة– خبرات النص– سلطة المعرفة.

كلمات مفتاحيّة:

السرد، المعرفة، الرواية، الأشياء، النسق.

الرواية والمعرفة

لمنطق القراءة الاستكشافية تخضع القراءة الأولى لأي رواية، هي قراءة آخذة طابعًا معرفيًّا، تعني في المقام الأول[1] البحث عما نعرف في عالم جديد (من المنطقي أن يكون جديدًا وكلما كان كذلك ارتفعت قيمة العمل السردي)، ندخل مدينة جديدة معرفتنا بها أقل بكثير من معرفة السارد، نراقب الناس والأشياء في عالم لا نعرفه، أو يوهمنا أنه غير معروف تمامًا كما يوهمنا سارده أننا لا نعرف عنه شيئًا، ونحن ندخل اللعبة مستمتعين بها، بكل ما فيها من وهم يكون قادرًا على تكييف نفسه بوصفه حقيقة، لذا فإننا نتناسى السارد بوصفه مرشدنا السردي، منطلقين في محاولة للتخلص من إرشاداته لإدراك العالم بوعينا وعلى قدر معرفتنا بأجوائه ومكتنزاته من المعرفة بكل التفاصيل تمامًا كما يحدث أن نتعايش مع فيلم سينمائي متناسين وجود الكاميرا (لو تذكرنا خلال مشاهدتنا للفيلم أن هناك كاميرا تتحكم في المشاهد لفقدنا فورًا متعة المتابعة وسحر الاستكشاف)، فإذا ما عدنا لقراءة النص نفسه مرة ثانية فإننا نختبر معرفتنا السابقة، ندخل مستمتعين حين نجرب ذاكرتنا، وحين نكون على يقين من أننا نعرف ما سيحدث لاحقًا.

بكل قوة يوهمنا السارد أنه يأخذنا إلى عالم لا نعرفه، عالم مجهول تمامًا بالنسبة إلينا، عالم يمتلك هو خبرة به، خبرة تمنحه سلطة التأثير والتحكم في تصوراتنا عن العالم، وهي تصورات تستهدف تشغيل خيالنا لاستكشاف العالم داخل النص المسرود وخارجه، وتعريفنا بالأشياء في عالم النص ليست مقصودة بذاتها بقدر ما هي مقصودة لغيرها.

بقدر كبير من القناعة يمكننا القول: لا سرد بلا معرفة، والإنسان منذ فجر تاريخه يسرد ما يعرف، الإنسان الأول حين كان يعود من رحلة الصيد أو من أي نشاط خارج كهفه كان

(1) تمامًا ما يشبه العرض في المسرح بما يعنيه من تعرف المشاهد على عالم المسرحية التي تضع في يده مجموعة الخطوط العامة والخيوط المعرفية التي تمنحه القدرة على الدخول إلى هذا العالم.

ينقـل معرفتـه بالخـارج إلى مـن هـم بالداخـل، الذيـن حبسـهم الداخـل عـن معرفـة الخـارج أو متابعـة أحداثـه، وهـي الثيمـة التـي لم تتوقـف حتـى اليـوم، جميعنـا عندمـا يعـود مـن سـفره الطويـل أو جولتـه القصيرة أو عملـه الدائـم ينقـل معرفتـه سردًا، يقـدم تقريـرًا سرديًـا عـما كان عليـه يومـه، يفقـد التقريـر قيمتـه لمـن كانـوا معـه أو تابعـوا الأحـداث عـبر وسـيلة أخـرى، ولـو أننـا كنـا شـهودًا عـلى حادثـة تناقلتهـا وسـائل الإعـلام فإننـا نتخـذ زاويـة أخـرى تبـدو فيهـا معرفتنـا أكـبر مـن معرفـة الكامـيرا وأوسـع مـن مجـال رؤيتهـا للأشـياء، وهـو مـا يجعـل مـن معرفتنـا مسـاحة صالحـة للتلقـي، قابلـة لإثـارة الدهشـة الداعمـة لمواصلـة المتابعـة.

المعرفـة السرديـة وسـيلة لا غايـة، والسـارد لا يريدنـا أن نعـرف لأجـل تحصيـل المعرفـة في حـد ذاتهـا، المعرفـة وسـيلة سرديـة تحقـق مفهـوم الـسرد بمعنييـه: القـص والإحـكام، يسـتخدم السـارد المعرفـة لتقديـم العـالم، ويسـتخدم منطقيـة المعرفـة لإحكامـه، المعرفـة محكومـة بالمنطـق فـلا معرفـة دون منطـق يحكـم تفاصيلهـا ويجعلهـا مستسـاغة وقابلـة لـلإدراك والـسرد، ولا حكايـة دون معرفـة يمتلكهـا السـارد ويقدمهـا لمتلقيـه، معرفـة لهـا منطقهـا الضامـن لهـا حبكتهـا، معرفـة تجعـل مـن عمـل السـارد سـلطة معرفيـة واضحـة.

لا يبـدأ الإنسـان في أي عـصر حياتـه مـن الصفـر، يمـارس حيـاة تحميهـا معـارف السـابقين، وتدعمهـا خبراتهـم، ومـا وصـل إليـه السـابقون هـو كنـز القادمـين ونظـام حياتهـم وقانـون وجودهـم الـذي يكـون عليهـم أن يطـوروه ويضيفـون إليـه، والروايـة واحـدة مـن وسـائل ذلـك، تـدرك الروايـة معـارف العـالم سـابقه ولاحقـه، تهضمـه جاعلـة منـه فنًـا جديـرًا باكتنـاز المعرفـة الإنسـانية، وليـس غـير الروايـة قـادرة عـلى تعريفنـا بمـا تكـون عليـه حيـاة النـاس مـن حولنـا حـين لا يكـون بمقدورنـا أن نـرى مـا يـدور في نفوسـهم المغلقـة وفي حجـرات نومهـم موصـدة الأبـواب والنوافـذ. تقـدم الروايـة لقارئهـا أنسـاقًا مـن المعرفـة مؤديـة دورهـا في علاقتهـا بالبـشر وملازمتهـا لهـم دون غيرهـا مـن الفنـون، فالـسرد دون غـيره أقـرب لمـن يعيـش حياتـه قصـة طويلـة: «تـلازم الروايـة الإنسـان باسـتمرار ووفـاء منـذ الأزمنـة الحديثـة. لقـد اسـتحوذ عليهـا «شـغف المعرفـة» (الـذي يعتـبره هـوسرل جوهـر الروحانيـة الأوربيـة) مـن أجـل أن تسبُـرَ حيـاة الإنسـان الملموسـة وتحميهـا مـن «نسـيان الوجـود»، ومـن أجـل أن يظـل الحفـاظ عـلى «عـالم الحيـاة» مضـاء دومًـا. بهـذا المعنـى أتفهـم وأقتسـم الإصرار الـذي بـه كان هرمـان بـروخ يـردد: إن اكتشـاف مـا لا يتسـنى اكتشـافه سـوى للروايـة هـو العلـة الوحيـدة لوجـود

الروايـة. فالروايـة التـي لا تكتشـف جانبًـا مـن الوجـود بقـي مجهـولًا إلى الآن هـي روايـة لا أخلاقيـة. إن المعرفـة هـي الأخـلاق الوحيـدة للروايـة»[1]، لقـد أمسـت المعرفـة وظيفـة روائيـة بامتيـاز، وأصبحـت الروايـة في العـصر الحديـث خاصـةً وسـيطًا معرفيًـا لا حـدود لمسـاحات حركتـه ولا مجـال لإيقـاف تقدمـه عـن الاكتشـاف مسـتثمرًا مرجعيـات الإنسـان ومكتسـبات البشريـة وطاقـة مـن التخييـل غـير محـدودة القـوة.

لا تتوقـف الروايـة عـن تعهدهـا الأنسـاق المعرفيـة، تبتكرهـا، تسـتمدها مـن سـياقاتها الخارجيـة، تعيـد توظيفهـا بمـا يمنحهـا حيـاة أخـرى، متعـددة الوجـوه، للدرجـة التـي تجعـل مـن الروايـة ذاتهـا نوعًـا مـن البحـث في الأنسـاق ذات الطبيعـة المعرفيـة، ويصبـح تأثرهـا بأطروحـات النظريـات الفلسـفية المختلفـة شـكلًا مـن أشـكال كيفيـات التعامـل مـع الأنسـاق.

وإذا مـا أضفنـا إلى ذلـك تحـولات الأنسـاق نفسـها بأثـر عوامـل الزمـن والتطـور وبفعـل متغـيرات الفكـر الإنسـاني، وتمثلاتـه المتغايـرة بـين لحظـة وأخـرى، فإننـا إزاء بنيتـين متداخلتـين، أو عنصريـن تقـوم بينهـما علاقـة يمكـن الاصطـلاح عليهـا بالعلاقـة الاحتضانيـة، فالنسـق يمـد الروايـة بمـا يمنحهـا تميُّزهـا والروايـة تمنـح النسـق وظائـف أكـثر جماليـة مـما هـو عليـه في صورتـه المجـردة.

ومـع تغـير طبيعـة التواصـل بـين العنصريـن يكـون مـن الـضرورة بمـكان رصـد الخطـوات التـي يخطوهـا كلاهـما نحـو الآخـر وقـدرة كل منهـما عـلى تغذيـة العلاقـة وتنميـة أواصرهـا، مـن هنـا نتوقـف عنـد منطقـة الاشـتباك والتحاضـن بـين النـص والنسـق المعـرفي.

عـبر هذيـن الإطاريـن تتشـكل رؤيـة محكومـة بمـا بعـد الحداثـة (لاعتبـارات ربمـا كان أظهرهـا عامـل اللحظـة بعـد الحداثيـة التـي نعيشـها)، ومـن ثـم تكـون الرؤيـة لمـا هـو معـرفي منطلقـة مـن منجـز راهـن وليـس مـن حلـم مسـتقبلي، أو تأسيسًـا عـلى مسـاحة مـن النبـوءة، فالمعرفـة في مجملهـا تكـون أكـثر وضوحًـا في ارتباطهـا بمـا هـو سـابق وليـس بمـا هـو لاحـق، وهـو مـا يجعـل مـن الروايـة مجـالًا لمعرفـة المـاضي المتحقـق في محاولـة لاسـتشراف اللاحـق الـذي لم يتحقـق بعـد.

(1) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: خالد بلقاسم، الدار البيضاء، 2017، ص14.

يتحرك النسق المعرفي الروائي من الفكر إلى النص إسهامًا في خلق الدلالة النصية بعد أن يكون قد أسهم في خلق جماليات النص، كاشفًا عن القيمة المعرفية التي عرفت طريقها للنص مندمجة مع أشكال وأنواع مختلفة من المعرفة متعددة المصادر، محققة تأثيرها في تشكيل الرواية وتنويعها: الرواية التاريخية، الرواية النفسية، الرواية البوليسية، الرواية التسجيلية، الرواية العلمية، وصولًا إلى نوع جديد يدل على نضج المعرفة واتساع مساحتها على مستوى النص: الرواية المعرفية بوصفها نوعًا فرض نفسه على مستحدثات الرواية العالمية، والأنواع السابقة جميعها لا تخضع في تصنيفها فقط إلى تقنيات تشكيلها وإنما يكون للجانب المعرفي دوره في التشكيل، فالرواية النفسية لا تتجاوز في تشكيلها التقنيات المعروفة للرواية وإنما يعتمد التصنيف بالأساس على الموضوع المعرفي وما يقدمه للمتلقي.

ليس غير السارد الذي يستطيع الدخول إلى كل بقاع العالم وكل مساحات الذاكرة دون استثناء، من أضيق نقطة في الوجود إلى أكثر أمكنة الكون اتساعًا، ليس غيره ذلك القادر على معرفة طريقه في الرحم، نعم في الرحم متتبعًا رحلة حيوان منوي، في الفصل الثاني من رواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات يأخذنا السارد في رحلة مع حيوان منوي، فقط يسميه الحيوان في بداية الفصل دون تقديم ما يدل عليه: «ذلك «الحيوان» يزحف في الظلام، بل الصواب أنه يسبح في الظلام مهتزًا يمنة ويسرة في الزلال الدبق. آلاف من الحيوانات البيضاء التي تشبهه تمامًا برؤوسها المستديرة وأذيالها الناعمة كالخيوط، تمضي قدمًا بالحركة ذاتها، مهتزة يمنة ويسرة، في سباق غامض عبر الزلال الدبق الذي يغطي أرض النفق المظلمة. سيصل واحد منها، ذلك ما يعرفه «الحيوان» المندفع بغريزة الخروج إلى النور، وإلى المصير المنتظر بساعديه المفتوحين كساعدي أم، ليكمل اللعبة التي يرتقبها الكائن أعزل من العزلة ذاتها»[1].

وفي نهاية الفصل يكون الاكتشاف، اكتشافًا يفي بمعرفة الرحلة التي قطعناها مع السارد فقط حين يضع السارد مفردة (المنوي) صفة للحيوان للمرة الأولى صانعًا لحظة المكاشفة: «يتوقف «الحيوان» مرتطمًا بآخر النفق. كتلة لينة تلتقطه التقاطًا وتنغلق عليه، فتأخذه

(1) *سليم بركات: فقهاء الظلام، كتاب الكرمل، نيقوسيا، 1985، ص 43.*

غيبوبة لا تشبه إلا الترف: لقد وصل «الحيوان» المنوي، الآتي من صلب الملا «بيناف» إلى بويضة «برينا»، أخيرًا، والمضغة التي التأمت ستنسج، بآلاتها الحمراء، شخصًا يُدعى بيكاس»[1].

ولا يتوقف السارد عند حدود الرحم، وإنما ينفتح أمامه العالم بكل أحيازه حتى القبر، حين يأخذنا السارد في «جبل حالية» مع عمر السورجي في قبره: «تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل. برودة التراب تلامس خده، يفتح عينيه، يحدق في الفضاء الذي يفصل وجهه عن الجدار الترابي أمامه، يتمنى لو يستطيع أن يمد يده فيلمسه، لم يحاول، فهي لا تستجيب لرغباته، عيناه فقط تستجيبان غير أنهما لا تجديان شيئًا في هذا الظلام الدامس»[2]، هي رحلة في العالم الآخر شبيهة برحلة سردية شهيرة في الثقافة العربية سبقه إليها المعري في «رسالة الغفران» وابن شهيد الأندلسي في «التوابع والزوابع»، والعملان يقومان على السرد في تقديم رحلة لها طابعها الجمالي المعتمد أساسًا على سردية العالم مستثمرًا افتقاد المتلقي معرفة العالم الآخر، واستثمارًا لمعرفة السارد في تقديم العالم الآخر عبر وعيه الخاص، ناقلاً مفاهيمه ومشاهداته وفارضًا رؤيته ومتحكماً في مساحة المعرفة: «الراوي يقوم باتباع ابن القارح في الجنة وبنقل كل ما يقع له فيها، وإنه يتردد في ذلك بين البروز والاختفاء، فهو يبرز في الأوصاف والتنقلات وفي تقديم الأشخاص وفي التعرف على ما يخطر لابن القارح فعله، وفي التعاليق، وهو يختفي عند تكلم الأشخاص أنفسهم فإذ ذاك تنحصر مهمته في ذكر «ويقول» إعلانًا عن المتكلم، ولقد جعل البروز والاختفاء الراوي يرتفع عن منزلة الأشخاص في الرحلة، وجعل معرفته للوقائع والأشياء تفوق معرفتهم لها»[3]، وهو ما يؤكد دور السارد في تقديم المعرفة وتحكمه فيها وحرصه على إقامة التوازن المعرفي والمنطقي اللازم لسير العملية السردية.

---

(1) فقهاء الظلام، ص 72، والسارد هنا يقدم معرفة علمية مستقرة في علم الأحياء وتشهد بها المراجع العلمية المفسرة لعلمية الإخصاب: «يتعلق عدد كبير من الحيوانات المنوية بالبويضة، إلا أن واحدًا منها فقط هو الذي ينجح في اختراقها، بينما تتداعى بقية الحيوانات المنوية، ويتم ذلك بأن يبرز عند البقعة التي يلتصق عندها الحيوان المنوي بالبويضة بروز مخروطي يشكل ما يسمى بمخروط الدخول enterance cone الذي يلتهم عنده الحيوان المنوي، وبعد دخول الحيوان المنوي يتكون غشاء رقيق جديد، ما يلبث أن يصبح أكثر سمكًا بكثير ويعرف بغشاء الإخصاب.... ويعمل غشاء الإخصاب على منع دخول المزيد من الحيوانات المنوية إلى داخل البويضة وبذلك لا يسمح إلا لحيوان منوي واحد بدخول البويضة» – دكتور محمود أحمد البنهاوي وآخرون: علم الحيوان، القاهرة، 1993، ص 669.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: جبل حالية، الكويت، 2011، ص 5.

(3) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، طرابلس، 1988، ص 69.

أنواع المعرفة

في الرواية تتعدد أنواع المعرفة وتتجدد، عبر سلوك الأشخاص، وعبر مقتضيات السرد، وأنظمة تشكيل النص، وحركة السارد عبر الزمان والمكان، منتجًا دوائر من المعرفة، تتحرك من المتلقي آخذة في الاتساع من حوله، بؤرتها النص ومساحتها العالم كله حيث تأخذ متلقيها إلى فضاءات لم يعرفها من قبل، وإلى أزمنة لم يعشها، وثقافات لم يعايشها، وأشخاص لم يكاشف طباعهم من قبل، ووقائع لم يختبرها ومواقف لم يكاشفها.

معرفيًّا يمكن رصد خمس دوائر أساسية للمعرفة المتضمنة نصيًّا:

1- الذات الإنسانية:

وهي دائرة متعددة الدوائر تبدأ بالذات، وتنتهي بالآخر الإنساني، ذات المتلقي الذي يرى نفسه في بعض شخصيات الرواية، ما من قارئ محترف أو قارئ متمرس للرواية إلا وحدث ولو مرة واحدة أن وجد نفسه في واحدة من شخوص رواية يقرأها[1]، كأنه في حالة تواصل مع الشخصية التي يشعر في لحظة ما أن الكاتب قد استلهم الشخصية منه تحديدًا، فالرواية شأنها شأن الأدب عامة تعد مجالًا شديد الخصوبة لتقديم النماذج الإنسانية، ليست الرواية النفسية وحدها القادرة على تقديم هذه النماذج، وإنما تعمل الرواية عبر تاريخها الممتد وفي كل اللغات الإنسانية على تقديم نماذج من الشخصيات يكشف سلوكها عن طبيعتها، وتقديم أحداث تكون بمنزلة العلامات الكاشفة عن النماذج الإنسانية، تلك التي تتحكم في الأحداث، وتتحكم فيها الأحداث،«لاحظ ف.أي لينين سعي تولستوي في الوصول «إلى جذور» المشاكل الحيوية المهمة لعصره، وكان طريق تولستوي إلى ذلك يمر عبر اكتشاف أسرار

(1) لي تجربة شخصية مع رواية «تونيو كروجر» (1903) للكاتب الألماني توماس مان التي قرأتها مطلع الثمانينيات بترجمة يحيى حقي الذي يقول في تقديمه لها: «وأود أن أنبهك بادئ ذي بدء، أنك لن تجد في هذه الأقصوصة هذا الذي اصطلحنا على تسميته بالحدوتة، وقد يصفها بعض النقاد المحدثين عندنا بأنها أقرب إلى المقال منها إلى القصة، كما حكموا على أعمال أخرى مماثلة في أدبنا المعاصر، ونفي صفة القصة عن طونيو كروجر لم يقل به ولا ناقد واحد في الغرب. هي اعترافات تدور كلها حول صراعات عديدة محتدمة في ضمير البطل، والحب ليس فيه عناق ولا حتى لقاء بل نظر من بعيد، والحوار يكاد يكون معدومًا»- يحيى حقي: مقدمة ترجمة طونيو كروجر، القاهرة 1973، ص 93. والكتاب يضم ترجمة لروايتين قصيرتين من الأدب الغربي: لاعب الشطرنج للروسي ستيفان زفايج، وطونيو كروجر للألماني توماس مان تلك الرواية التي شعرت وقتها أنني أقرأ نفسي.

الطبيعة الإنسانية وعبر ديالكتيك الروح»[1]. والروائي لا يقدم عالم إنسانه مجانًا إنما يقدمه توظيفًا لتفاصيله: «الروائي يحكي أحداثًا طريفة وقعت لأشخاص معينين، لكنه لا يحكي هذه الأحداث لمجرد طرافتها. إنه لا يكتفي بذكر ما حدث، لكنه يحاول أن يشرح لماذا حدث ما حدث، فخلف الحوادث يقع المعنى الذي يريد إليه القاص، ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة في ذاتها بل من التفسير الذي يقدمه القاص لها، من المعنى الكلي القائم وراء الأحداث»[2].

تقدم الرواية زادا معرفيًا كبيرًا من التحليل النفسي للنماذج الإنسانية بالقدر الذي يسمح للمتلقي التعرف على النموذج حال فاعليته، وبما يجعل من الرواية مساحة كبرى من التحليل المفضي إلى المعرفة بالعالم والناس، ويجعل من الروائيين محللين نفسيين قادرين على صناعة النموذج سرديًا والتقاط النماذج الإنسانية من زحام البشر، مما يجعل عملهم مساحة خصبة لعلماء النفس وللمحللين النفسيين الذين يعتمدون على القصة عامة والقصة النفسية بشكل خاص تلك القصة: «التي حاول مؤلفها أن يتغلغل في أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك الشخص وتصرفه إزاء الأحداث، وأن يفسر هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذا الشخص فهو يصنع في الحقيقة دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه، وفي خلال هذه العملية يستكشف الكاتب من الحقائق ما له طبيعة إنسانية عامة من خلال تفهمه لطبيعة الأفراد الخاصة»[3]، وقد عرف عالم الرواية كُتابًا حققوا شهرتهم لتقديمهم نصوصًا اتسمت بنماذجها النفسية، منهم على سبيل المثال لا الحصر في الرواية العالمية: ديستويفسكي: الإخوة كرامازوف، والجريمة والعقاب. تولستوي: أنا كارنينا. فلوبير: مدام بوفاري. كافكا: مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود. وفي الرواية العربية تعددت الروايات المتضمنة بعدًا نفسيًا وجه النقاد لقراءة نفسية للنص، منها على سبيل المثال: نجيب محفوظ، في عدد من رواياته: السراب، زقاق المدق، اللص والكلاب، والشحاذ، وكثير من أعمال محفوظ إن لم تكن جميعها تتضمن بعدًا نفسيًا أو تتضمن نماذج إنسانية يمكن مكاشفتها عبر البعد النفسي، ومن الكتاب العرب

(1) ف. غ. أدينوكوف: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة: د. محمد يونس، القاهرة- بغداد، 1986، ص17.

(2) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، 1984، ص 200.

(3) المصدر السابق، ص 201.

أيضًـا: إبراهيـم عبـد القـادر المـازني: إبراهيـم الكاتـب، وإبراهيـم الثـاني. الطيـب صالـح: موسـم الهجـرة إلى الشـمال. والقائمـة طويلـة إذا كان أولهـا نجيـب محفـوظ فليـس آخرهـا الـروائي إبراهيـم الخضـير[1]، وغيرهـا.

والملاحـظ في الروايـات السـابقة كونهـا تنتمـي لكتـاب كبـار، معروفـين، حققـوا شـهرتهم في الروايـة، مـما يجعـل منهـا نصوصًـا تكتنـز بخـبرات أصحابهـا الإنسـانية المانحـة هـؤلاء معرفـة بالحيـاة الإنسـانية لهـا دورهـا في تشـكيل النـماذج ورسـم الشـخصيات واسـتبطان دواخلهـا، ومـن ثـم تقديـم نمـاذج تحمـل قـدرًا مـن المعرفـة بالـذات الإنسـانية أولًا وبالتجربـة الحياتيـة ثانيًـا، وتقـدم لمتلقيهـا قـدرًا كبـيرًا مـن الخـبرات الإنسـانية في مجـالات الحيـاة المختلفـة، وبفضـل النتـاج الـروائي المتراكـم منـذ الروائيـين الأوائـل المعنيـين بهـذا الجانـب يتأكـد وصـف سـتيفان زفايـج الروايـة بأنهـا دائـرة معـارف للنفـس[2]، وهـي تعـد مقولـة تأسيسـية تداولهـا الروائيـون والنقـاد بعبـارات مختلفـة، مـن أبرزهـا مـا طرحـه كونديـرا في حـواره مـع كريسـتيان سـالمون الـذي يجعـل مـن البعـد السـيكولوجي بعـدًا جماليًـا في الروايـة: «**كريسـتيان سـالمون**: أود لـو نخصـص هـذه المحادثـات لجماليـات رواياتـك.. ولكـن بـم نبـدأ؟

ميـلان كونديـرا: لنبـدأ بالتأكيـد عـلى أن روايـاتي ليسـت روايـات سـيكولوجية، وبعبـارة أكـثر دقـة: توجـد روايـاتي فيـما وراء جماليـات الروايـة التـي توصـف عـادة بالروايـة السـيكولوجية.

كريسـتيان سـالمون: ولكـن أليسـت كل الروايـات جميعهـا سـيكولوجية بالـضرورة؟ أي أنهـا تعكـف عـلى لغـز النفـس؟

ميـلان كونديـرا: لنكـن أشـد دقـة: تعكـف جميـع الروايـات في كل زمـان عـلى لغـز «الأنـا»، إذ مـا إن تبتكـر كائنًـا خياليًـا، شـخصية قصصيـة، حتـى تواجـه آليًـا السـؤال التـالي: مـا الأنـا؟ وبـم يمكـن إدراك الأنـا؟ إنـه واحـد مـن هـذه الأسـئلة التـي تقـوم عليهـا الروايـة بوصفهـا كذلـك»[3].

(1) روائي سعودي استشاري في الطب النفسي، له أربع روايات نفسية:
- عودة إلى الأيام الأخرى، دار الانتشار العربي، بيروت 2004.
- رحيل اليمامة، دار الانتشار العربي، بيروت 2008.
- في انتظار مجيء الرجولة، دار الانتشار العربي، بيروت 2010.
- فصام، دار الانتشار العربي، بيروت 2018.

(2) ستيفان زفايج: البناة العظام في عالم الرواية والفن، ترجمة: محمد فرج، القاهرة، د.ت، ص 36.

(3) ميلان كونديرا: ثلاثية حول الرواية، فن الرواية، الوصايا المغدورة، الستار، ترجمة: بدر الدين عرودكي، القاهرة 2007، ص35.

2- الآخر المختلف وثقافاته المغايرة:

لا تحصر الرواية نفسها في بيئتها أو في محيطها الجغرافي، وإنما هي تستثمر خيال كاتبها للخروج من الدائرة المحلية التي يعيشها مواطنها، والراوي عبر تاريخه يجنح إلى الخروج من هذه الدائرة إلى دائرة مكانية أوسع من مجرد الواقع المحلي، وهو ما يمكن رصده عبر الراوي الشفاهي الذي كان حريصًا على نقل مسرح حكايته إلى فضاء آخر عبر صيغة نراها تتردد في النصوص الشفاهية على لسان الراوي: كان يا ما كان في بلاد كذا، وهي الإحالة المشابهة للإحالة الزمانية: كان يا ما كان في سالف العصر والأوان، والصيغتان تمنحان الراوي الانفراد بالمعرفة ومن ثم السيطرة على الحكي والتحكم في المعرفة بعالم نصه والإحاطة بتفاصيله، مما يجعل من الوحدات المعرفية نصوصًا مفلترة، منتقاة من قبل الراوي، تبحر عبر الزمان والمكان مثرية معرفة قارئها: «إن قارئ الرواية، بفضل ما نشر من النصوص القديمة نسبيًّا، وبفضل تعدد الترجمات، ليجمع اليوم أصوات الحاضر والماضي، وأصوات بلده وأصوات البلدان الأجنبية، ويمكننا أن نتخيل في يسر قارئًا «يلتقط» على «راداره» في وقت واحد رحلات جاك ماسيه وملاحم توماس هاردي الطبيعية، وآخر رواية عصرية في الحلقات الباريسية»[1].

الرواية في هذا الجانب تمثل تدفقًا معرفيًّا يتأسس على المكان المغاير، ويتجلى في تلك الروايات التي كتبها الروائيون في بلدان أخرى غير بلدانهم عبر تجربة السفر المتنوعة: السياحة بوصفها رحلة مؤقتة، الهجرة، التجارة، الابتعاث للدراسة، رحلات العمل وغيرها من أشكال الانتقال بين البلاد ومعايشة الثقافات المختلفة، وهو ما يحصر السارد في نوع واحد من أنواعه الثلاثة، السارد الزائر[2] الذي يجمع عمله بين عمل الرحالة والصحفي والسارد مقدمًا تجربته في المكان الآخر، وهو ما يتردد في الروايات التي جاءت تعبيرًا عن تجربة السارد العربي في الغرب الأوربي أو الغرب الأمريكي، في «ارتطام لم يسمع له دوي» للكاتبة

---

(1) ر. م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت- باريس، 1981، ص 9.

(2) حسب موقع السارد من المكان وعلاقته به، ينتظم السرد ثلاثة أنواع من الساردين:

1- السارد المقيم: ابن المكان الكاتب مستعينًا بخبراته المكانية.

2- السارد العائد: الذي غاب زمنًا عن موطنه ويعود للكتابة عنه بعد انقطاع.

3- السارد الزائر: الذي يدخل المكان زائرًا دون علاقة سابقة، انظر: مصطفى الضبع: رواية القاهرة، قاهرة الرواية، أعمال مؤتمر القاهرة الأدبي الثاني، القاهرة، مايو 2000.

الكويتيـة بثينـة العيـسى، تعمـد السـاردة عـبر الاسـتهلال الـروائي إلى تقديـم مـسرح الأحـداث مصرحـة بالمدينـة السـويدية التـي سـتكون مسـاحة حركتهـا: «كان يومًـا صيفيًـا مـن أيـام آب، لا يشـبه الأيـام الصيفيـة التـي أعرفهـا، وكأن «أبسـالا» التـي ألامـس ثراهـا لأول مـرة ترفـض أن تنصـاع لأعـراف الصيـف والشـتاء لـدي... نهـارات هـذه المدينـة كائنـات خافتـة، تـأتي بـأذرع متشـابكة، وكأنهـا تخـشى أن تفلـت مـن الزمـن لحظـة دونمـا ضـوء... تبـدو الحيـاة في السـويد مثـل يـوم واحـد طويـل، أمـر رائـع أن تعيـش مفرغًـا مـن الانتظـار»[1]، وعـلى مـدار الروايـة تشـارك السـاردة متلقيهـا التعـرف عـلى العـالم والإحاطـة بتفاصيلـه، ممـررة معرفتهـا المتواليـة إلى المتلقـي الـذي يكتشـف العـالم وفـق حركتهـا، متنقـلاً معهـا في المدينـة التـي حلـت بهـا مشـاركة في مسـابقة عالميـة في الأحيـاء.

والروايـة تعـد حلقـة مـن حلقـات الكتابـة عـن الغـرب أو مـا يسـمى بروايـات الـصراع الحضـاري[2]، تلـك الحلقـة التـي ارتحـل فيهـا الروائيـون إلى مـدن غربيـة تعرَّفوهـا بمصاحبـة القـراء الذيـن يتابعـون حركـة السـارد بوصفهـا وسـيلتهم لاكتشـاف العـالم، وفيهـا يتحـول السـارد إلى مبعـوث للمتلقـي إضافـة إلى كونـه مبعوثًـا للـروائي نفسـه، غـير أن الـروائي في كل الروايـات تقريبًـا كان مصاحبًـا لسـارده متقنعًـا بـه، يحتاجـه لرصـد العـالم ويشـاركه الحركـة في المـكان، خلافًـا للمتلقـي الـذي يكـون بعيـدًا عـن المـكان، لم يعاينـه مـن قبـل ويشـارك السـارد في اكتشـاف الوحـدات المعرفيـة المبثوثـة في الروايـة.

والسـارد في ارتحالـه عـبر المـدن الأخـرى لا تنحـصر حركتـه في مـدن الغـرب وإنمـا تنفتـح أمامـه المـدن العربيـة التـي وإن شـاركت المتلقـي العـربي في جانـب مـن ثقافتهـا فإنهـا تظـل مـكان مجهولاً يضـم بـشرًا غـير معروفـين كان للروايـة دورهـا في تقديمهـم والتعريـف بهـم وهـم في بيئاتهـم وفي عمـق ثقافتهـم، وهـو خـط إنتـاج روائي يضـم عـددًا مـن الروايـات التـي كتبهـا روائيـون عـرب عاشـوا تجربـة الإقامـة في بعـض بلـدان عربيـة غـير بلادهـم وخاصـة في دول الخليـج، منهـم عـلى سـبيل المثـال: نعـمات البحـيري في روايتهـا «أشـجار قليلـة عنـد المنحنـى»، وإبراهيـم عبـد المجيـد

---

(1) بثينة العيسى: ارتطام لم يسمع له دوي، الكويت 2013، ص 9-10، و«أبسالا» رابع أكبر مدن السويد.

(2) من هذه الروايات: «أديب» لطه حسين، «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، «الحب في المنفى» لبهاء طاهر، «شهرزاد على بحيرة جنيف» لجميل عطية إبراهيم، «كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟» لعمارة لخوص، «هولندا لا تمطر رطبا» لعلاء الجابر، «لأني أسود» لسعداء الدعاس، «الحب على الطريقة العربية» لريم بسيوني، «تحت المعطف» لعدنان فرزات.

في روايتـه «البلـدة الأخـرى»، وفتحـي إمبـابي في روايتـه «مراعـي القتـل»، ومحمـود الـورواري في روايتـه «حالـة سـقوط»، محمـد غـزلان في روايتـه «الخـروج مـن بغـداد»، وهالـة البـدري في روايتهـا «مطـر بغـداد»، وغالـب هلسـا في روايتـه «ثلاثـة وجـوه لبغـداد»، وينضـاف إلى ذلـك روايـات كتبهـا روائيـون عـرب عـن مـصر عامـة والقاهـرة خاصـة، منهـا عـلى سـبيل المثال:«شـقة الحريـة» لغـازي القصيبـي، «النيـل يجـري شـمالا» لإسـماعيل فهـد إسـماعيل وغيرهـا مـن الروايـات التـي تضمنـت أحداثهـا تعريفًـا ببعـض المـدن العربيـة وسـكانها وطقـوس حياتهـا اليوميـة. ويمكـن لمتابـع الروايـة العربيـة مـن هـذه الزاويـة الوقـوف عـلى معظـم العواصـم العربيـة، وخاصـة كثـير مـن مدنهـا القديمـة، مبثوثـة في تفاصيـل السـرد الـروائي ولم يقـف ظهـور المـدن العربيـة عـلى الروايـة العربيـة وإنمـا تجـاوزه إلى روايـات تمثـل نتـاج روائيـين عالميـين، يكفـي الإشـارة إلى مـا كتبـه داريـل في رباعيتـه عـن الإسـكندرية، ومـا سـجله تاريخيًّـا عـن المدينـة، ومـما ورد في الجـزء الرابـع منهـا: «لقـد وصلـت أخـيرًا رسـالة نسـيم التـي طالمـا انتظرناهـا، وكأنهـا أمـر بالحضـور إلى العـالم السـفلي، رسـالة سـوف تعيـدني في عنـاد إلى المدينـة التـي كانـت تـتراوح، بالنسـبة لي، مـا بـين الوهـم والحقيقـة، مـا بـين الواقـع والصـور الشـعرية التـي يثيرهـا اسـمها بذاتـه في أعماقـي، إنهـا ذاكـرة، كـما قلـت لنفـسي، زيفتهـا الرغبـات والوجدانيـات فقـط، كـما تـم التعـرف عليهـا نصـف تعـرف فـوق الـورق، الإسـكندرية عاصمـة الذكـرى... كنـت أحيـا حقًّـا هنالـك طـوال الوقـت، في الإسـكندرية، إسـكندرية قلـب جنـاني»[1].

3- العصور التاريخية:

تلـك الروايـات التـي تبحـر كليًّـا أو جزئيًّـا في التاريـخ وكل حركـة في الزمـن تأخـذ المتلقـي إلى زمـن آخـر -المـاضي غالبًـا– هـي عمليـة تقديـم معرفـة لمتلـقٍّ مرتهـن بعـصره وبزمنـه، وكلـما ارتحل السـارد في الزمـن البعيـد خارجًـا مـن نطـاق احتـمال معرفـة المتلقـي زادت مسـاحة المعرفـة[2]،

(1) لورانس داريل: كليا، ترجمة: فخري لبيب، الكويت، 1992، ص 11.

و«رباعية الإسكندرية» عمل روائي ضخم للروائي البريطاني من أربعة أجزاء صدر على التوالي: جوستين -1957، بلتازار -1958، ماونت أوليف -1959، كليا 1960. جاءت ترجمته العربية المشار إليها في 1233 صفحة.

(2) الروائي في سن الأربعين أو أكبر عندما يكتب أعمالاً تحيط بأي مرحلة عمرية من مراحل حياته فإن كثيرًا من القراء المجايلين له يقعون في دائرة المعرفة بالنسبة إلى كتابته، فإذا ما ارتحل في الزمن الماضي كانت الرواية بالنسبة إلى جيله والأجيال التالية له بمثابة مساحة معرفية عن زمن مغاير، وتزداد مساحة المعرفة كلما ارتحل الروائي في الزمن البعيد.

فكل ارتحال في التاريخ العميق مساحة معرفية لكل الأجيال المعاصرة للكتابة، التالية لزمن الأحداث، وهو ما يتجلى في الروايات ذات الطابع التاريخي التي ارتحل فيها السارد إلى الماضي مثل: «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي، «وا إسلاماه» لعلي أحمد باكثير، «أبو الفوارس عنترة» لمحمد فريد أبو حديد، «أيام القبوطي» لسهام بيومي، «البشموري» لسلوى بكر، «طعم الزيتون» لسحر توفيق، «أسرار صاحب الستر» لإبراهيم الدرغوثي، «مسالك أبواب الحديد» لواسيني الأعرج، «شوق الدراويش» لحمور زيادة، والقائمة تطول لأعمال ارتحل الروائيون فيها إلى الماضي مصورين عصورًا ورجالًا لهم حضورهم التاريخي، ناقلين المعرفة بالعصر وثقافته ورجاله إلى عصورهم، وراسمين صورة لما كان عليه زمن لم يكن المتلقي ليدركه إلا بعيون السارد الذي يحول النص إلى كتلة معرفية يعايشها المتلقي في كل تفاصيلها، كتلة قوامها الناس والأحداث وثقافة المجتمعات والأمكنة والتفاصيل الحضارية للشعوب.

4- **العلوم المختلفة:**

انطلاقًا من نظرية وحدة الوجود، تكاد الرواية تختزل مساحات ليست قليلة من العلوم المختلفة، قد تكون رواية الخيال العلمي واحدة من تجليات هذا الاختزال، لكنها لا تتوقف عند هذا النوع بوصفه تجليًا وحيدًا للعلوم المختلفة في الرواية وإنما تتجاوزه الرواية عبر بث متنوع في نصوص عملت على توسيع مساحة المعرفة العلمية في النصوص، وشكلت مدى يعمل على ثراء العلاقة بين الرواية والعلوم المختلفة التي يستثمر فيها الروائيون خلفياتهم المعرفية، فالروايات التي كتبها أطباء والروايات التي كتبها مهندسون أو معلمون أو أساتذة جامعة أو الحرفيون أو البحارة أو السياسيون أو الصحفيون أو المشتغلون بالعمل الاجتماعي، جميعها روايات تتجلى فيها خبراتهم ويحمّلونها معارفهم الخاصة الكاشفة عن مرجعية حتمية تنطلق منها الرواية منعكسة على تشكيل النص ومانحة متلقيها مساحة من المعرفة يصعب على غير الطبيب تقديمها، وهو ما يتكشف في روايات أحمد خالد توفيق على سبيل المثال، وروايات حنا مينة في علاقته بالبحر، ورواية «الكوانتم» للروائي الفلسطيني أحمد أبو سليم، وروايات محمد شكري في تصويرها قاع المجتمع الإنساني بواقعية تتجاوز قدرة الخيال على رسمها.

5- **الأشياء:**

تشكل مساحة من الإبحار الجزئي في التاريخ حيث يتتبع النص تاريخ شيء من الأشياء، أو يرصد أشياء الإنسان بوصفها ضرورة حياتية، وبوصفها كيانات تشاركه الحياة: «إن للأشياء تاريخًا مرتبطًا بتاريخ الإنسان؛ لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردًا بحد ذاتنا، جسدًا فقط، بل جسدًا مكسوًّا بالثياب، مسلحًا مجهزًا، فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الآخر لها مناقيد حادة أو قرون، والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها خوفًا من الانقراض. إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري»[1]، ومن أشياء القصة تتشكل قصة الأشياء في محاولتها الإيماء لنا بأنها تعيش سرديتها الخاصة منتجًا ما يمكن أن يسمى جيوب السرد في تقديم معرفة بالعنصر الشيئي المتضمن في السرد، فالسيارة والمقعد والخيمة والهاتف المحمول والبندقية والزهرة البلاستيكية، والملابس، والمحفظة والقلم، جميعًا أشياء مرشحة للظهور في السرد ولكنها تعيش قصتها الخاصة التي ندركها إن نحن منحناها قدرًا من التفكير: ماذا كان الشيء في الأصل؟ وأي مساحة قطعها هذا المقعد منذ كان فرعًا في شجرة في غابة استوائية حتى يصل إلى غرف نومنا وبيوتنا شاهدًا على حياتنا ومشاركًا فيها دون أن نفكر فيما عاشه من زمن سابق قبل أن يوجد هنا؟ وهو ما يعني أن معرفة كامنة فيه، معرفة يطرحها النص متكشفة عبر السؤال عن طبيعته وحقيقة وجوده هنا مشاركًا في إنتاج الدلالة، ومقرًّا بأن وجوده ليس مقصودًا لذاته بقدر ما هو مقصود لغيره مؤديًا وظائف قد تتجاوز وظيفته في الواقع، خروجًا من وظيفته الحقيقية إلى وظيفته المجازية عبر طريقة تصويره ومساحات حضوره في النص (فارق كبير بين استخدام السارد الإشارة لكرسي مجردًا من الصفات أو كرسي الحكم أو كرسي العدالة أو كرسي الاعتراف مثلًا)، ويكون ظهور الأشياء كافيًا للوقوف على ثقافة الذات التي تمتلك الأشياء أو تقع في محيطها مما يجعلها تتخلى عن سرديتها الخاصة لتقوم بوظيفة تتأسس على كونها علامة ثقافية، أو مظهرًا حسيًّا لثقافة صاحبها أو اختزالها زمنًا تشير إليه بقوة حين يستدعيها السارد من زمن سابق أو يجعلها علامة على زمنها الذي احتضن وجودها الأول: «أخرجت زوزو صندوقًا خشبيًّا مطعَّمًا

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت، 1986، ص 55.

بصحائـف الفضـة مـن درج الكمودينـو وفتحتـه في حـرص. كانـت بـه بعـض الأوراق الصفـراء والصـور القديمـة. قالـت: هـذا جـمال عبـد النـاصر وهـذا أبـوه. كان ثمـة رجـلان يقفـان في حديقـة عامـة، أحدهـما عجـوز يسـتند إلى عصـا والآخـر يبتسـم لـه وهـو يحنـي رأسـه قليـلاً باتجاهـه. قلبـت الصـورة عـلى ظهرهـا وقـرأت: إلى الطالبـة النابغـة زينـات... تحيـة ومـودة مـن رئيـس الجمهوريـة العربيـة المتحـدة جـمال عبـد النـاصر»[1]. معرفيًّـا يحيلنـا المقطـع إلى أشـخاص لهـم حضورهـم التاريخـي ولكنهـم ليسـوا منعزلـين عـن أشـيائهم أو عـن محيطهـم الحيـوي المكـدس بالأشـياء.

6- الأمكنة:

يـدرك السـارد أنـه لا سرد بـلا حـدث ولا حـدث دون احتضـان مـن زمـان ومـكان، يتسـع الزمـان بالقـدر الـذي لا يحـاط بـه ولا يمكـن للسـارد تصويـره والتعبـير عنـه إلا بغـيره، فالزمـن مجـرد غـير محسـوس وغـير مـدرك بالحـواس، مـما يجعـل السـارد يكشـف عنـه عـبر وسـائط تكشـفه وتؤكـد وجـوده، وفي المقابـل يتسـم المـكان بكونـه يمكـن الإحاطـة بـه والتعبـير عنـه بذاتـه فهـو محسـوس عـبر تشـكيلاته وإحسـاس الإنسـان المبـاشر بـه.

المـكان الـسردي مـكان متخيـل وإن تطابـق اسـمه مـع جغرافيـة لهـا حضورهـا الواقعـي، وتعدد أنواعـه لا يمنحـه الواقعيـة إلا بقـدر مـن التصـور الذهنـي، ويمكننـا التعامـل مـع نوعـين مـن المكان:

- **محـدد الاسـم/ متخيـل الملامـح:** وهـو النـوع الـذي يتطابـق اسـمه مع مـكان معـروف واقعيًّا، الإسـكندرية في «ميرامـار»، القاهـرة في كثـير مـن أعـمال نجيـب محفـوظ، إمبابة في «مالـك الحزين» لإبراهيـم أصـلان، القاهـرة القديمـة في «الزيني بركات» لجـمال الغيطاني، الرياض في «بنـات الرياض» لرجـاء الصانـع، الكويـت في «سـاق البامبـو» لسـعود السـنعوسي، بـيروت في «بـيروت بـيروت» لصنع اللـه إبراهيـم، وغيرهـا مـن مئـات الروايات التي تضمنت أسـماء كانـت علامات نصية تحـرك المتلقي تخييليًّـا إحالـة إلى المـكان الواقعـي الـذي يتحـول إلى منصـة انطـلاق لإثـارة عـدد مـن الأسـئلة حـول الفـارق بـين معرفـة المتلقـي للمـكان خـارج النص ومعرفـة السـارد المبثوثة داخـل النص.

(1) مي التلمساني: هليوبوليس، القاهرة، 2015، ص 88.

هـذا النـوع هـو المسـتهدف بوصفـه النمـوذج الـدال عـلى المعرفـة بالأمكنـة المختلفـة التـي تضـع متلقيهـا بشـكل حاسـم في موقـف مـن اثنـين: العـارف بالمـكان سـابقًا، أو غـير العـارف، وكل منهـما يتجـه وجهـة مغايـرة في مكاشـفة المـكان، ففـي حـال المعرفـة يبحـث المتلقـي أولًا عـن المـكان الـذي يعرفـه قبـل النـص محـاولًا استكشـاف مسـاحات التغيـير بـين مـا قبـل النـص وأثنـاء النـص، وفي حـال عـدم المعرفـة يغلـب عـلى العلاقـة بالمـكان طابـع الاستكشـاف المدفـوع بحـب الاسـتطلاع تعرفًـا عـلى أمكنـة جديـدة قـد تشـبه أو لا تشـبه أمكنـة المتلقـي، فالقاهـرة المحفوظيـة لمـن يعرفهـا نظـامٌ مـن استكشـاف المعرفـة والتثبـت مـن ملامحهـا، ولمـن لا يعرفهـا اسـتطلاعٌ لمـكان وزمـان مغايريـن تخلصًـا مـن المعرفـة المشوشـة عـن المـكان.

- **مجهـول الاسـم/متخيل الملامـح**: لـو لم يصـف السـارد فضـاء نصـه فـإن المتلقـي يندفـع لتخيـل المـكان مهتديًـا بالأحـداث، فالحـدث الـذي يشـارك فيـه عـشرات مـن النـاس يكـون مكانـه أكـثر اتسـاعًا مـن مـكان يضـم حدثًـا يشـارك فيـه شـخص واحـد أو عـدة أشـخاص لا يتطلـب وجودهـم معًـا مسـاحة واسـعة، والأحـداث الحميميـة كالصداقـة والحـب وتبـادل المشـاعر قـد تكـون أصغـر بكثـير مـن أمكنـة تصلـح لطرح الأحـداث الكـبرى أو الأحـداث ذات التفاصيـل المتعـددة والمتداخلة.

ولأن الـروائي لا يفـسر أحـداث نـص بالتدخـل في الـسرد، وإنمـا يقـدم مـن الإشـارات مـا يمكّـن المتلقـي مـن المعرفـة، إنهـا دعوتـه للمعرفـة التـي يحفـز متلقيـه إليهـا سـواء الإلمـام بالتفاصيـل ومعرفـة كيفيـة الربـط بينهـا أو معرفـة سـببية وجودهـا أو مـا تـدل عليـه، إنهـا منطقـة عمـل المتلقـي أيضًـا مهتديًـا بمـا يفعلـه السـارد ومـا تسـمح بـه طبيعـة الفـن ذكـرًا أو حذفًـا أو تكـرارًا، لـذا فـإن الرهـان الدائـم بـين السـارد والمتلقـي هـو قـدرة المتلقـي عـلى المعرفـة، معرفـة تفاصيـل العمـل وصـولًا إلى شـبكة العلاقـات بـين النـص، ومعرفـة طبيعـة الشـخصية/ الشـخصيات ربطًـا بنموذجهـا الإنسـاني القـادر عـلى تفسـير الشـخصية مـن حيـث هـي ظاهـرة إنسـانية واجتماعيـة، ومعرفـة الوحـدات المعرفيـة المنتقلـة مـن العـالم الواسـع خـارج النـص إلى عـالم النـص، ومعرفـة المسـاحة الفاصلـة بـين الشـخصيات، وبـين مجموعـة المعـارف النصيـة المتنوعـة التـي تتدفـق عـبر النـص.

- **معرفـة داخـل النـص**، تخـص عـالم النـص، منتجـة خصيصًـا للأفـراد داخلـه، يتداولهـا الأشـخاص وتحـدد مواقعهـم في الـسرد وتمنـح المتلقـي مسـاحة لاستكشـاف الشـخصيات ومعرفـة الفـروق

الفاصلة بينهم، ومميزاتهم، والعلاقات الرابطة بينهم، تستبطن دواخلهم وتؤهلهم لممارسة الحياة في النص، إنها معرفة تضيء النص وتكشف عالم الرواية، فالرواية كما يقول ألان روب جرييه: «تهدف، بالطبع، وينبغي لها أن تهدف إلى توضيح نفسها بنفسها»[1]، وهي معرفة تتحرك من داخل النص إلى خارجه (إلى المتلقي بوصفه على حافة النص، خارجه يمارس إطلالته على عالم النص ومراقبة تفاصيله)، تتسم بالمرونة والتغير، وقد تخالف منطق الواقع خارج النص.

- **معرفة خارجية**، معلوماتية بالأساس. معرفة تتحرك من الواقع الخارجي (التاريخي) إلى النص. معرفة منتقاة يحددها السارد، مناسبة للشخصيات، ومناسبة لعالم النص، وهي معرفة تتسم بالثبات، وليس باستطاعة السارد أن يغير مضمونها، أو يغير من طبيعتها، فالأحداث التاريخية، والشخصيات ذات الحضور التاريخي، والأمكنة، والأشياء ذات الطبيعة الثقافية، والعادات والتقاليد، جميعها تفرض حضورها في سياق النص دون أن يكون باستطاعة السارد أن يغير من طبيعتها. في «سمرقند» ينطلق السارد من معرفة تاريخية: «في أعماق المحيط الأطلسي كتاب، وقصته هي التي سأرويها. وربما كنتم تعرفون خاتمتها، فالصحف قد ذكرتها في حينه، وسجلتها بعض المؤلفات مذاك: عندما غرقت الباخرة تيتانك في الليلة الرابعة عشرة من شهر نيسان (أبريل) 1912م في عرض مياه «الأرض الجديدة» كان أعظم الضحايا وأعجبها كتاب هو نسخة فريدة من «رباعيات» عمر الخيام، وهو حكيم فارسي وشاعر وفلكي»[2]، والرواية تقع في قسمين: في القسم الأول تدور أحداثها في مساحة مكانية: بلاد فارس (إيران اليوم) وآسيا الوسطى، وفي مساحة زمانية (القرن الحادي عشر)، طارحة عبر أحداثها واحدة من رموز الثقافة الإسلامية شخصية العالم والفيلسوف والشاعر عمر الخيام وكيف وضع رباعياته متفاعلاً مع عدد من الشخصيات التاريخية: الوزير نظام الملك وحسن الصباح زعيم الحشاشين وعلاقة الحب مع شاعرة من بلاط سمرقند. وفي القسم الثاني يسرد قصة الروائي الأمريكي بينجامين ليسيج للحصول على النسخة الأصلية من الرباعيات، مصورًا جانبًا من التاريخ الفارسي من خلال الثورة الدستورية الفارسية (1905-1907) ليفقد بعد ذلك المخطوط في غرق آر إم إس تيتانيك.

(1) المصدر السابق، ص 10.

(2) أمين معلوف: سمرقند، ترجمة: عفيف دمشقية، بيروت، 1988، ص 9.

الوحدات المعرفية

الوحـدة المعرفيـة هـي معلومـة واحـدة أو مجموعـة معلومـات يربطهـا موضـوع واحـد أو تتعلـق بقضيـة واحـدة، معلومـات تتجانـس فيـما بينهـا لتكـون بمثابـة جملـة معرفيـة تكـون بدورها مهيـأة للدخـول في سـياق الروايـة، الوحـدة المعرفيـة صناعـة خاصـة بالروايـة، منتـج مخصـص للنـص يسـهم في الإجابـة عـن أسـئلته، ويعمـل عـلى تنويـع مصـادر الـثراء فيـه، وتتنـوع بـين:

- **الوحـدات الصغـرى الداخليـة**: وحـدات خاصـة بالروايـة تترابـط مشـكلة حبكتهـا، حيـث التفاصيـل المختلفـة للزمـان والمـكان والأشـخاص والأحـداث تمنـح السـرد منطقيتـه، وهـي وحـدات تخـص الـروائي الـذي يكـون حـرًّا في إنتاجهـا وطرحهـا لإكسـاب نصـه منطقيتـه، ولتعريـف المتلقـي بطبيعـة الخطـاب الـسردي، وهـي وحـدات تختلـف حسـب طبيعـة السـارد وتتأثـر بموقعـه مـن الأحـداث وزاويـة رؤيتـه، فالسـارد العليـم (ضمـير الغائـب) يمتلـك قـدرًا مـن المعرفـة يفـوق غـيره مـن الضمائـر، فهـو الأقـدر عـلى الحركـة بـين الأمكنـة والأزمنـة، ومـن ثـم نقـل المعرفـة الأوسـع للمتلقـي، خلافًـا للسـارد بضمـير المتكلـم محـدود الرؤيـة المنحـصر في زاويـة رؤيتـه المحـدودة بالمـكان الواحـد دون غـيره وليـس بإمكانـه الوجـود في مكانـين مختلفـين في زمـن واحـد كـما هـو الشـأن في ضمـير الغائـب.

- **الوحـدات الكـبرى الخارجيـة**: وحـدات قادمـة مـن خـارج النـص، حققـت وجودهـا قبـل وجـود النـص (المعلومـات التاريخيـة، أو المعلومـات الخاصـة بالسـلوك الإنسـاني. أن يسـتثار إنسـان فيغضـب، وغيرهـا مـن المشـاعر التـي لا تكـون مـن صناعـة الـروائي وإنمـا عليـه الحفـاظ عليهـا إذ يحـق لـه إدخالهـا السـياق الـروائي ولكـن لا يحـق لـه تغيـير مضمونهـا أو التلاعـب بمنطقيتهـا).

المعرفـة الخارجيـة ليسـت حكـرًا عـلى ضمـير بعينـه أو عـلى زاويـة رؤيـة محـددة، إنهـا مجـال أوسـع، منفتـح لـكل الضمائـر، متـاح لـكل زوايـا الرؤيـة السرديـة، فـإذا كان ضمـير الغائـب قـادرًا وفـق مـا هـو متـاح لـه مـن حريـة الحركـة أن يستكشـف مسـاحة أوسـع مـن عـالم النـص، فـإن ضمـير المتكلـم في مشـاركته الشـخصيات قـادر عـلى استكشـاف العـالم الحيـوي الحميـم المحيـط بهـم مشـاركهم في إنتـاج المعرفـة لصالـح المتلقـي، ولا يبتعـد ضمـير المخاطـب بقدراتـه ومـا هـو متـاح لـه في استكشـاف الـذات واسـتبطانها عـبر مسـاحات البـوح واستشـفاف طاقتهـا الداخليـة الفاعلـة.

تلقي الوحدة المعرفية في الرواية:

الطاقة المعرفية في الرواية تضع المتلقي في واحد من موضعين يحكمان موقفه مما يتلقاه من وحدات معرفية:

- **العارف بما يتلقى**: وهو ما يعني اختصار الطريق وصولا إلى الدلالة، منطلقا إلى سؤال: ما وظيفة الوحدة المعرفية؟ ولماذا يعتمدها السارد؟ أو ما الذي يجعله يدرجها هنا؟ وما الدور الذي تقوم به في سياق النص؟

- **غير العارف**: يعود مرحلة للوراء، باحثا عن الوحدة ومرجعيتها، قبل الانتقال إلى دلالتها أو وظيفتها، إذ ليس ممكنا أن يتعرف المتلقي على دلالة الوحدة قبل التعرف عليها في مرجعيتها أو مصدرها، حيث تصبح محاولة لإكساب المتلقي المعرفة أو تحفيزه لاكتسابها.

في رواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ على سبيل المثال، يطرح السارد شخصية «سيكننرع» عنوانا للفصل الأول من الرواية: «سيكننرع»[1]، جاعلا منه حجر الزاوية لاستكشاف عالم النص، مما يجعل المتلقي في موقف من موقفين:

- **عدم المعرفة التامة بالشخصية** (حقيقية هي أم مختلقة؟)، فيكون عليه البدء من منطقة أولى خارج النص. معرفة شخصية سيكننرع قبل القراءة. ويكون وجودها في النص دافعا للمعرفة يجعل النص منطقة انطلاق للمعرفة محققا نتيجة، معرفة الشخصية، فيروح يتتبعها محاولا التوصل لما سينجم عن وجودها هنا حيث يبدأ المتلقي بطرح التساؤل الأول: من هو سيكننرع، وهل هو شخصية حقيقية أم مجازية؟

- **المعرفة بالشخصية:** واضعها في سياق الحقيقة القادمة من خارج النص وليست منتجة خصيصًا له، إذ يكون وجود شخصية سيكننرع التاريخية سابقا على وجودها النصي، وهو ما يجعل المتلقي يبدأ من المرحلة التالية للمعرفة بحثًا عن وظيفة الشخصية التي تضعه

(1) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، القاهرة، 1944، ص 5. وسكننرع أو سقنن رع (1595 ق. م) ملك من ملوك الأسرة الـ17. ولي عرش طيبة أيام الهكسوس وكان إمام المكافحين لإجلائهم عن مصر. قاد الثورة عليهم حين استفزه أميرهم أبو فيس، فكان أول الشهداء. مازالت مومياه في متحف القاهرة شاهدة على مصرعه. خلفه ابناه كامس ثم أحمس في الكفاح حتى تمكنا من طرد الهكسوس». الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، 2010، ص 1856.

في سـياق مـكاني وزمـاني محـدد، فالمعرفـة بالشـخصية بوصفهـا علامـة عـلى زمـان ومـكان تحقـق عـددًا مـن الوظائـف:

1- تجعـل المتلقـي موجهًـا إلى زمانهـا ومكانهـا، فـلا يربطهـا بعـصر غـير عصرهـا ولا مـكان غـير مكا نها.

2- توفـر عـلى السـارد وصـف المـكان والزمـان؛ إذ وجـود الشـخصية المعروفـة يحيلهـا إلى زمنهـا مبـاشرة دون احتماليـة إحالتهـا إلى زمـن غـير زمنهـا.

في روايتهـا الثانيـة «هليوبوليـس» الصـادرة عـام 2000 ترصـد الروائيـة المصريـة مـي التلمسـاني مسـاحة شـديدة الخصوصيـة في التجربـة الاجتماعيـة المصريـة. تجربـة تسـتمد خصوصيتهـا مـن كونهـا شـاهدًا عـلى مرحلـة تاريخيـة لا يدركهـا كثـير مـن الأجيـال المصريـة، فالجميـع لا يخفـى عليـه ذلـك الاسـم الجامـع بـين ثـلاث ثقافـات: اليونانيـة، الفرعونيـة، العربيـة[1]، مـما يحفـز المتلقي لمعرفـة العلامـة الثقافيـة انطلاقًـا مـن قاعـدة جغرافيـة بوصفهـا مكانًـا لـه حضـوره الجغـرافي المحقـق لوجـوده التاريخـي. هليوبوليـس مـكان يضـع متلقيـه في موضعـين:

- العـارف بالمـكان يبحـث أولًا عـن تحقـق معرفتـه بالمـكان في النـص، ومطابقـة المعرفـة النصيـة مـع المعرفـة السـابقة عـلى النـص، وهـو مـا يتحقـق في أعـمال نجيـب محفـوظ عـن القاهـرة القديمـة التـي يكـون المتلقـي مـن سـكانها أو مـن العارفـين بهـا إقامـة أو زيـارة، قبـل الانطـلاق ثانيًـا إلى مكامـن الدلالـة في العلامـة السرديـة.

- غـير العـارف بالمـكان يكـون جهلـه بـه عائقًـا مـما يجعـل قراءتـه منقوصـة غـير مكتملـة. فاكتمالهـا لا يتحقـق إلا بالمعرفـة أولًا، وليـس بمقـدور قـارئ أعـمال محفـوظ أو غـيره مـن الروائيـين أن يقـف عـلى إدراك الخطـاب عـبر مسـتوياته إلا بتحصيـل المعرفـة التـي سـبق الـروائي بهـا متلقيـه.

---

(1) هليوبوليس: اسم أطلقه الإغريق على مدينة الشمس وتقع في المكان المعروف اليوم باسم عين شمس في منطقة المطرية بشمال القاهرة. أسماها العرب عين شمس، وأسماها الفراعنة أون، وكانت عاصمة مملكتهم المتحدة الأولى. ظلت شهرتها قائمة طوال عصور التاريخ. كانت أولى عواصم الدين والسياسة. بها أرسيت قواعد حضارة مصر الزراعية على أساس من النظام والحساب، كان معبدها جامعة يحج إليها عشاق الثقافة والفنون وبخاصة من بلاد اليونان، تعرضت آثار المدينة للمحن فأهمل حالها ولم يبق منها غير إحدى المسلتين اللتين أقامهما سنوسرة1 ، وهي المعروفة اليوم باسم «مسلة عين شمس». الموسوعة العربية الميسرة: ص 3507 .

دائرة المعرفة

من يعرف؟ ولمن يعرف؟ ولماذا يعرف؟ ثلاثة أسئلة تحدد دائرة المعرفة عبر مصادرها وحركتها من خارج النص إلى داخله، ومن داخله إلى الخارج. إلى مصادرها الأولى محملة بجماليات النص وقدرات الروائي على أن يصبغ المعرفة بصبغة جمالية، في ثلاث دوائر تتحرك المعرفة السردية:

- الروائي يعرف ليقدم معرفته للمتلقي عبر الوسيط أو السفير الخاص به (السارد).

- السارد يقدم معرفته المنتقاة، المختزلة. الدالة باثًّا إياها في النص بوصفها خطابًا للمتلقي.

- المتلقي الذي يكتنز المعرفة جزئيًا لتكون بمثابة الدافع لمكاشفة ما وراء النص ومتضمناته من المعرفة، وهي معرفة تخلق نوعين من المتلقين: متلقٍّ يكتفي بالمعرفة النصية وما تحمله من إشارات، ومتلقٍّ لا يكتفي بالمعرفة النصية على اختزالها فتكون بمثابة المحفز أو المثير لشهيته للمزيد من المعرفة متتبعًا آثار السارد عائدًا إلى مصدر الروائي نفسه أحيانًا خاصة حال توحد المصدر أو انحصاره في عدد قليل من المصادر حال مقاربة الكتابة لمرحلة زمنية محددة، قديمة جدًّا. ففي حالة الروايات العربية التي كتبت عن العصر الفرعوني تكاد تكون المصادر التي استمد منها الروائي معرفته هي المصادر التي يعود إليها المتلقي حال محاولته الاستزادة من المعرفة الأوسع، والأمر نفسه في الروايات التاريخية التي تقارب عصور العربية الأولى كالعصر الجاهلي مثلاً.

إنها رحلة معرفية يقوم بها الروائي تحقيقًا لعدد من النتائج أو مجموعة من الأسباب، منها:

- ترسيخ واقعية النص عبر بث مجموعة من الوحدات المعرفية التي تمنح النص قدرًا من حقيقته بوصفه وثيقة على عصر وشهادة على زمن يمنحان المتلقي قدرة على الخروج من تهويمات الخيال.

- عنونة الأمكنة الكبرى أو الأمكنة ذات الشهرة عبر اختزال أوصافها في لافتات لها بُعدها التاريخي، مما يجعل من اللافتة علامة نصية محورية. بؤرة لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها.

في «ميرامار» يحدد السارد منطقة عمله منذ الجملة الأولى في الاستهلال السردي، واضعًا لافتة لجغرافية محددة تختزل في كلمة واحدة: «**الإسكندرية أخيرًا. قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع**»[1].

يتشكل الاستهلال من جملتين نصيتين: الأولى قصيرة حقيقية لا مجاز فيها، والثانية طويلة مركبة تتكون من أربع تشبيهات، تتأسس على مفردة حقيقية (الإسكندرية)، بوصفها مشبهًا به تتعدد صفاته عبر التشبيهات، وقبل الصفات تحدد اللافتة منطقة عمل السارد، محددة ما يؤطر وعي المتلقي بالفضاء المقصود.

في الرواية تتجدد علاقتنا بالأشياء، فالمكان الذي أعيشه وأعرفه والأشخاص الذين يشاركونني العالم كيف تقدمهم الرواية بوصفهم معرفة جديدة لم أكن على علم بها من قبل؟ إنها تجربة المعرفة التي تنقلها الرواية لمتلقيها.

تستقل الرواية بمعرفتها الخاصة بالعالم ولكنها لا تبخل بها علينا، وإنما تجتهد لنصل إلى واحدة من الحالتين:

1- اكتناز المعرفة والاكتفاء بها، وهنا تكون الرواية في حد ذاتها معرفة.

2- دفعنا لطرح الأسئلة والسعي للمعرفة باكتشاف العالم، وهنا يكون النص بوابة لعالم أوسع.

إنها لا تقدم لك ما تعرف وإنما تقدم لك ما يجب أن تعرف. ليس بأن تكتفي بما تقدمه وإنما بأن تشق لنفسك طريقًا لمعرفة لا تنتهي ولا تتوقف.

خبرات النص

لا تكتفي الرواية بتقديم المعرفة بوصفها معرفة إنسانية، أو تقديم الوحدات المعرفية التي تتشرب بها روح النص السردي، وإنما تعمد إلى تقديم التجربة الإنسانية، بوصفها خبرات النص، تلك الخبرات التي لا تختص بشخصية واحدة من شخصيات النص، وإنما هي جماع

(1) *نجيب محفوظ: ميرامار، القاهرة، 1967، ص 7.*

خبرات الشخصية للرواية طرائقها المتعددة للقول، وطرح المعرفة، وتقديم التجربة الإنسانية بوصفها مجالًا حيويًا لطرح مكتنزات التجربة، تلك الطرائق التي تتحرك بين مستويين:

- **مستوى مباشر**: يعمد فيه السرد إلى طرح المعلومة المتخلّقة خارج النص، والمتحققة سرديًا داخله، والنص يعيد طرحها استكمالًا لمقتضياته، وتأكيدًا لجمالياته، المعرفة هنا معرفة جزئية لكونها لا تحيط بالتفاصيل الكاملة لواقعة ما أو لحدث ما، الرواية لا تستقصي جوانب الحدث، مقارنة بالتاريخ في معرفته الكلية أو معرفته الاستقصائية، فالتاريخ لا يتوقف على الحدث فقط وإنما تعمل معرفته الكلية على الإحاطة بالحدث: أسبابه ومظاهره ونتائجه.

- **مستوى غير مباشر**: يميل للفلسفة، ويطرح خبرة إنسانية كبرى، قد تأتي تمهيدًا لمعرفة لاحقة: «**الذاكرة موصل جيد للدهشة**» مقولة يستهل بها السارد فاصلة سردية، تبدو منفلتة من سياق السرد أو يمكن التعامل معها بوصفها مقولة قابلة للطرح منفصلة غير متصلة، غير أن السرد يفرض اتصالها وفق سياقه مما يجعلها داخلة في قراءة النص، مشاركة في صنع حبكته، في اتصالها بما بعدها من ملفوظ سردي: «مثل تلك التي نشعر بها أمام موت مأساوي لا يثير الشفقة. مثلًا أكتوبر 1981: حادث المنصة، مخيف حقًا والهيكل البشري المرشق بالدوائر الصغيرة الذي نطالعه في الجريدة اليومية يعني أن الرجل مات مهترئًا، لكنه الجسد يصبح مجرد صورة المشهد. لا يكتفي بتحريك ذاكرة النص ولكنه أيضًا يعمل على تحريك ذاكرة المتلقي في محاولته ربط الأحداث بواقعها أولًا، وربط ذاكرة النص بتفاصيلها وتشغيل ذاكرة المتلقي وصولًا إلى ما يتغياه النص أو ما يستهدف طرحه من معارف.

سلطة المعرفة

إنهم يكتبون لأنهم يعرفون، فالروائي الذي لا يعرف لا يستطيع الكتابة، وإنما يتميز الروائيون عن غيرهم، أو يتمايزون فيما بينهم بمعرفتهم بالعالم والناس والأشياء والقوانين والأديان والعلاقات والعلوم المختلفة. كل أبواب المعرفة متاحة للروائيين، بداية من معرفتهم بكيفية إدارة العالم المسرود وتقرير سياسته، وكيفية السيطرة على المتلقي، وحتى المعرفة بكيفية إغلاق هذه المسارات المفتوحة على مدار عملية السرد، إنهم يعرفون كيف يعبرون للمعرفة، وكيف يعيدون إنتاجها وكيف يأخذون منها ما يناسب نصوصًا تعرف عن متلقيها

أكثر مما يعرف عن نفسه. السرد محاولة لخلق عالم على الأوراق. عالم يظل خاملاً حبيس الأوراق حتى نقاربه بالقراءة فنجده حيًّا، صالحًا لأن نعيشه ونعايش من فيه، السرد على حد تعبير أرسكين كالدويل: «محاولة خلق أناس كالأحياء، أحداث لها معنى في الحدود الضيقة للعالم الصغير الذي عرفه، إنه يعني الكفاح لوضع كلمات على الورق تحمل روح الحياة وإحساسها المراوغ، ومحاولة لا نهائية للوصول إلى المعاني المحددة وظلالها»[1]. بوصفها الساردة الأولى للرواية الأم[2]، تميزت شهرزاد بالمعرفة، باكتناز المعارف والعلوم المختلفة: «قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»[3]، لذا ينفتح العالم بكل معارفه أمام شهرزاد المتمكنة من توظيف سلطتها المعرفية غير المحددة، تلك المعرفة التي تجاوزت حدود معرفة الآخرين بما فيهم السلطة السياسية، سلطة الملك شهريار ووزيره الأول (والدها)، في كتابه «العلم في ألف ليلة وليلة» يعمد فيليب بولانجيه إلى تقديم ثمانية وأربعين نصًّا سرديًّا مختارًا من الليالي، صاغها بأسلوب سردي مشوق ودعمها بالرسوم المختلفة، مستدعيًا شخصيات الليالي وعالمها الساحر، كاشفًا عن الجانب العلمي في النصوص، مستنطقًا شهرزاد، مستعيرًا صوتها للكشف عن العنصر المعرفي المتضمن في كل حكاية. في الحكاية الأولى «مكتبة على لوحة من ذهب» تضفّر شهرزاد المعرفة بالسرد في حكاية الملك شاه الزمان ملك سمرقند وابنته عرفانة التي تستشير الجني في كيفية الحفاظ على رسائلها لفتاها دون أن يطلع عليها أحد: «فخادماتي يقرأن جميع رسائلي قبلي ويطلعن والدي على مضمونها»[4]، عندها يقترح عليها فهيم: «عليك أن تستخدمي الشيفرة السرية للجن، اكتبي رسالتك إلى عجيب واستبدلي كل حرف فيها بعدد من رقمين، 01 بدلًا من الحرف أ، و02 بدلًا من الحرف ب... إلخ»[5]، شارحًا لها أن ذلك ألفباء علم التشفير عند الجن، وما كان عند الجن قديمًا أصبح واحدًا من مظاهر العلم حديثًا (ترميز الحروف في الحواسيب الحديثة)، وهو ما يعني خصوبة الخيال المعرفي في الليالي كان قائمًا على منطق من العلم الذي سيجد

---

(1) أرسكين كالدويل: كيف أصبحت روائيًّا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة، 1991، ص 8.

(2) الرواية الأم تعبير أطلقه ماهر البطوطي على «ألف ليلة وليلة»، انظر: ماهر البطوطي: الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، دراسة في الأدب المقارن، القاهرة، 2005.

(3) ألف ليلة وليلة، تصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي، القاهرة، د.ت، ص 5.

(4) فيليب بولانجيه: العلم في ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. محمد دبس، بيروت، 2003، ص 9.

(5) المصدر السابق، ص 9.

طريقـه للتحقـق لاحقًـا، وفي نهايـة الحكايـة تعلـق شـهرزاد عـبر إضافتهـا الأخـيرة «لقـد فهمنـا اليـوم كيـف يمكـن تمثيـل متتاليـة مـن الأرقـام المزدوجـة برسـالة مشـفرة، يمكـن اعتبـار هـذه المتتاليـة مـن الأرقـام بمثابـة عـدد، وبمـا أنـه لا يوجـد حـد معـين لطـول العـدد، فباسـتطاعتنا أن نمثـل بواسـطة هـذه المتتاليـة أيـة رسـالة، فبواسـطة منظومـة مـن هـذا النـوع اسـتطعنا ترميـز الحـروف في الحواسـيب الحديثـة»[1].

لقـد بـدأت الروايـة حياتهـا بحثًـا عـن معرفـة فـن جديـد، منتجـةً كيانهـا الخـاص بوصفهـا فنًّـا ينتمـي إلى الحيـاة العصريـة. وعـبر أطـوار حياتهـا المختلفـة خلقـت الروايـة لنفسـها مسـاحات للعمـل في كل مجـالات الحيـاة، منتجـة معرفـة لهـا طابعهـا الجـمالي الـذي يضمـن لهـا موقعهـا المتفـرد في بلاغـة الاتصـال السـردي. معرفـة خالـدة بخلـود الروايـة الـذي تسـعى دومًـا لتدشـينه والحفـاظ عليـه عـبر اعتـماد مـا يضمـن لهـا ذلـك، «فالـروائي حـين يجـد نفسـه إزاء سلسـلة بـلا نهايـة مـن الاختيـارات الأوليـة المطروحـة أمامـه بـكل كـرم يقـع اختيـاره عـلى مـا يظـن أنـه سـيدعم عالمـه الـذي أبدعـه بيديـه ويمنحـه شـكلًا ثابتًـا دائمًـا، لأن كل مـا تعنـى بـه الروايـة هـو بقـاء عالمهـا»[2].

---

(1) المصدر السابق، ص 12.

(2) جون هالبرين: نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 1981، ص148.

الخاتمة:

فيما أتيح لهذه الدراسة من مساحة اجتهدت خلالها أن تحقق أهدافها، جاءت نتائجها تعبيرًا عن قراءة مغايرة للنتاج الروائي العربي خاصة والعالمي عامة:

- تحرير مفهوم المعرفة الروائية.

- تعديد أنواع المعرفة الروائية رصدًا لأنواع مختلفة منها: الذات الإنسانية – الآخر المختلف وثقافته المغايرة- العصور التاريخية – العلوم المختلفة – الأشياء – الأمكنة.

- الوحدات المعرفية، مفهومًا وتنوعًا بين: وحدات صغرى داخلية تخص النص، ووحدات كبرى خارجية تنتمي إلى خارجه.

- تلقي الوحدات المعرفية عبر الراوي في منظوره الروائي وأثر ذلك المنظور في إنتاج المعرفة وتقديمها، ودوائر حركة المعرفة السردية وفق منظور الراوي استهدافًا لإنتاج الرواية معرفتها الخاصة.

- خبرات النص التي تتشكل من مجموع المعارف التي تكتنزها الشخصيات.

- سلطة المعرفة، حيث تحولت المعرفة إلى سلطة في يد السارد قديمًا وحديثًا.

- يفتح البحث المجال لقراءة الرواية عبر مساحات المعرفة تمهيدًا لقراءة المعرفة وتأثيراتها الجمالية في النص السردي.

المصادر والمراجع

- أدينوكوف، ف. غ: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة: د. محمد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1984.
- ألبيريس، ر.م: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1981.
- ألف ليلة وليلة، تصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي، مصطفى البابي الحلبي وأخويه بكري وعيسى، القاهرة، د.ت.
- الألمعي، إبراهيم مضواح: جبل حالية، جداول للنشر والتوزيع، الكويت، 2011.
- بركات، سليم: فقهاء الظلام، كتاب الكرمل، نيقوسيا، 1985.
- البطوطي، ماهر: الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.
- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986.
- بولانجيه، فيليب: العلم في ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. محمد دبس، أكاديميا إنترناشيونال للنشر والطباعة، بيروت، 2003.
- التلمساني، مي: هليوبوليس، دار شرقيات، القاهرة، 2015.
- داريل، لورنس: كليا، ترجمة: فخري لبيب، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- زفايج، ستيفان: البناة العظام في عالم الرواية والفن، ترجمة: محمد محمد فرج، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- الضبع، مصطفى: رواية القاهرة، قاهرة الرواية، أعمال مؤتمر القاهرة الأدبي الثاني، القاهرة، مايو 2000.
- العيسى، بثينة: ارتطام لم يسمع له دوي، مكتبة آفاق، الكويت، 2013.

- كالدويل، أرسكين: كيف أصبحت روائيًّا، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار الهلال، القاهرة، 1991.
- كونديـرا، ميـلان: ثلاثيـة حـول الروايـة، فـن الروايـة، الوصايـا المغـدورة، السـتار، ترجمـة: بـدر الديـن عـرودكي، المجلـس الأعـلى للثقافـة، القاهـرة، 2007.
- كونديرا، ميلان: فن الرواية، ترجمة: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2017.
- معلوف، أمين: سمرقند، ترجمة: عفيف دمشقية، الفارابي للنشر، بيروت، 1988.
- محفوظ، نجيب: كفاح طيبة، مكتبة مصر، القاهرة، 1944.
- محفوظ، نجيب: ميرامار، مكتبة مصر، القاهرة، 1967.
- الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت، 2010.
- هالبريـن، جـون: نظريـة الروايـة، مقـالات جديـدة، ترجمـة: محيـي الديـن صبحـي، وزارة الثقافـة والإرشـاد القومـي، دمشـق، 1981.
- الواد، حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988.